

تحلیل شعر «آی آدم‌ها» و تفسیرهای آن براساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت

اسماعیل شفق

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینای همدان

علی‌اصغر آذرپیرا*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینای همدان

چکیده

آیزر و یائوس تحت تأثیر مکتب پدیدارشناسی، نظریه دریافت و زیبایی‌شناسی دریافت را ارائه کردند. آن‌ها معتقدند متن‌های ادبی معنای ذاتی یا ثابتی ندارند و این خواننده است که با خوانش خود، معنا را کشف می‌کند. آیزر کوشید تا فرایند کشف معنا توسط خواننده را قاعده‌مند کند. او در ابتدا با مطرح کردن بحث شکاف‌ها و خلأهای موجود در متن‌های ادبی، خوانندگان را به مشارکت در تولید معنا سوق داد. از نظر آیزر، خوانندگان با پُر کردن شکاف‌ها و نانوشته‌های متن‌ها، به آنها حیاتی دوباره می‌بخشند. حذف و برجسته‌سازی، فرضیه‌سازی، استراتژی خواندن/خواننده و افق انتظارات دیگر فرایندهایی است که آیزر و یائوس با طرح و بسط آن‌ها، راه را برای تشریح فرایند کشف معنا هموار کردند. در این جستار، شعر «آی آدم‌ها» و تفسیرهای متعدد آن از منظر فرایندهای زیبایی‌شناسی دریافت بررسی و تحلیل شده است. به همین منظور، ضمن معرفی و طبقه‌بندی تفسیرهای متعدد این شعر، فرایند درک خوانندگان تحلیل و فضاهای خالی متن تشریح شده است.

* نویسنده مسئول: Azarpira1361@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۶

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱/۱۴

واژه‌های کلیدی: «آی آدم‌ها»، زیبایی‌شناسی دریافت، نظریه دریافت، نیما یوشیج، ولفگانگ آیزر.

۱. درآمد

این مقاله با تمرکز بر آرای یائوس و آیزر، به دنبال تحلیل و تبیین فرایندهای زیبایی‌شناسی دریافت از جمله استراتژی خواندن، افق انتظار، خلأ متنی، حذف و برجسته‌سازی در تفسیر/تأویل‌های موجود درباره شعر «آی آدم‌های» نیما یوشیج است. این جستار همسو با آرای خواننده‌محوری، بر این باور است که هیچ تفسیر غلطی وجود ندارد و هر خواننده‌ای براساس توانش ادبی‌اش و با توجه به افق انتظار خود و مخاطبانش دست به تفسیر می‌زند. از سوی دیگر، توجه مفسران به فرایندهای زیبایی‌شناسی دریافت، زمینه را برای مشارکت خوانندگان بیشتر و در نتیجه، خوانش‌های متعدد از متن واحد فراهم می‌کند.

۲. پیشینه پژوهش

تاکنون اشعار نیما یوشیج و به‌ویژه شعر «آی آدم‌ها» از منظر فرایندهای زیبایی‌شناسی دریافت بررسی و تحلیل نشده است. در مقاله «رهیافتی به مفهوم زندگی در اشعار نیما (براساس نظریه دریافت)» (شریفیان و نوری، ۱۳۹۰) اگرچه اصطلاح «دریافت» در عنوان آن دیده می‌شود، محتوایش فاقد مباحث اصلی این نظریه است. در واقع، این مقاله نگاهی به زندگی نیما از سه منظر «اخلاقی، خیامی و رمزشناسانه» است.

مباحث مربوط به نظریه دریافت و زیبایی‌شناسی دریافت در نقد ادبی فارسی از زمان ورود تاکنون سه مرحله را طی کرده است: ۱. در وهله نخست، این نظریه در اواخر دهه شصت و اوایل دهه هفتاد شمسی، از طریق ترجمه و نگارش کتاب‌هایی همچون *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی* از تری ایگلتون (۱۳۶۸: ۷۶-۱۲۴) و *ساختار و تأویل متن* (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۸۰-۷۰۷) وارد مباحث نقد ادبی شد. ۲. در دهه هشتاد شمسی، برخی پژوهشگران با معرفی و تحلیل مفاهیم و تعاریف نظریه دریافت، نقش بسزایی در گسترش این نظریه در زبان فارسی داشتند؛ از جمله محمدحسین جواری با نگارش

مقالاتی همچون «از یائوس تا پدیده دریافت در ادبیات تطبیقی» (۱۳۷۹) و «نظریه زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی» (۱۳۸۴) و همچنین بهمن نامورمطلق با مقاله «یائوس و آیزر: نظریه دریافت» (۱۳۸۷) زمینه را برای کاربردپذیری این نظریه در دهه نود فراهم کردند. ۳. در دهه نود شمسی، این نظریه برای خوانش هنرهایی مانند تئاتر، عروسک‌گردانی، رمان و ترجمه به کار بسته شد؛ مهم‌ترین این مقالات عبارت‌اند از: «زیبایی‌شناسی دریافت در رمان دل فولاد» (رستمی، ۱۳۸۹)؛ «تعادل زیباشناختی در ترجمه متون ادبی از منظر زیبایی‌شناسی دریافت» (صفی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۳)؛ «خوانش عروسک‌های نمایشی براساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت آیزر» (میرزاحسین و عظیم‌پور تبریزی، ۱۳۹۴).

۳. زیبایی‌شناسی دریافت

زیبایی‌شناسی دریافت^۱ به‌عنوان یکی از نظریات خواننده‌محوری، بر آن است که معنا در متن نهفته است و این مخاطب است که فراتر از کشف معنا، آن را خلق می‌کند. بر این اساس، اثر هنری زمانی کامل می‌شود که خوانندگان در برهه‌های مختلف آن را تفسیر کنند. در این نظریه، این سؤال همیشگی که «معنای متن ادبی چیست؟» جایگزین این پرسش می‌شود که «متن ادبی با خوانندگان خود چه کرده است؟» (Iser, 1978: 173). آیزر و یائوس، از پایه‌گذاران نظریه دریافت و زیبایی‌شناسی دریافت، بر نقش مرکزی خواننده در تفسیر و تولید متن تأکید می‌کردند. آیزر بر این باور است که «متن یک ساختار بالقوه است که مخاطب با توجه به ارزش‌ها و تجربه شخصی، آن را در ذهن خود تصویرسازی می‌کند» (1974: 286). به عقیده آیزر، «کار مخاطب دریافت یک معنای پنهان‌شده در متن نیست» (1972: 13)؛ زیرا در آثار ادبی طیفی از معناهای متفاوت وجود دارد و هر خواننده‌ای بنا بر ذهنیت خود، به برداشتی از متن نائل می‌شود. همیشه در اثر ادبی جاهایی خالی وجود دارد که مخاطب باید با تفسیرها و استنباط‌های شخصی خود آن‌ها را پر کند.

یائوس در تشریح زیبایی‌شناسی دریافت، علاوه بر مباحث صورت و معنا، بر بحث «بافت تاریخی» اثر تمرکز می‌کند. او می‌گوید: «تاریخ ادبیات، تاریخ تفسیرهاست، نه

تاریخ زندگی نویسنده» (Jauss, 1982: 127). به عبارت دیگر، واژه‌ها با خروج از ذهن شاعر، حیات معنایی خود را ازدست می‌دهند و فقط به کمک ذهن حیات‌بخش خواننده است که جانی تازه می‌گیرند. بر این اساس، هر خوانش و تفسیری از اثر ادبی با دخالت و نفوذ عناصر حاکم بر یک موقعیت ویژه امکان‌پذیر می‌شود. موقعیت ویژه عبارت است از: پیش‌دانسته‌ها، پیش‌فهم‌ها، انتظارات و تجربه‌های خواننده که در همه افراد و دوران‌ها یکسان نیستند و بنابر داده‌های علم هرمنوتیک، در تعیین معنای هر متن سهمی عمده دارند. از سوی دیگر، هر متنی خود دارای افق معنایی ویژه‌ای است که هنگام خواندن متن با عناصر پدیدآورنده «افق دریافت» درمی‌آمیزد و در هر مورد چشم‌انداز خاصی را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند. همچنین، زیبایی‌شناسی دریافت می‌کوشد تا «علل گرایش یا عدم گرایش مخاطبان به یک اثر یا جریان هنری و ادبی را شناسایی کند» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

۴. نگاهی به شعر «آی آدم‌ها»

یکی از اشعار نیما که خوانندگان بسیاری آن را تحلیل و تأویل کرده‌اند، «آی آدم‌ها» است. برخی تصور می‌کنند این شعر، شعری ساده، یک‌وجهی و فاقد لایه‌های پیچیده درونی است (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۰۳-۱۰۴؛ فلکی، ۱۳۷۳: ۱۹۲)؛ از این رو، در تفسیرهای موجود درباره این شعر، کمتر به مباحث زیبایی‌شناسی دریافت توجه شده است. نیما این شعر را در ۲۷ آذر ۱۳۲۰ در گرماگرم تحولات سیاسی ایران، یعنی سه ماه پس از جانشینی محمدرضا شاه پهلوی به جای رضاخان و حمله نیروهای روس و انگلیس به ایران در شهریور ۱۳۲۰، سرود و نخستین بار در تیرماه ۱۳۲۵ در نخستین کنگره نویسندگان ایران به همراه دو شعر دیگر آن را قرائت کرد. پس از فروکش کردن تب مخالفت‌های اولیه با شعر نیما، گرایش به تفسیر اشعار وی در دهه‌های سی و چهل شمسی رواج پیدا کرد. نخستین توجهات به این شعر در سال ۱۳۴۷ و با تفسیر منتقدانه رعدی آذرخشی آغاز شد و در ادامه، در سال‌های اخیر مورد توجه ویژه جامعه دانشگاهی کشور قرار گرفت.

۵. طبقه‌بندی تفسیرهای شعر «آی آدم‌ها»

با بررسی و تحلیل تفسیرهای این شعر درمی‌یابیم که دو دسته تفسیر در این زمینه وجود دارد: ۱. تفسیرهای هم‌گرا؛ ۲. تفسیرهای واگرا. تفسیر هم‌گرا به دنبال تقویت متن با استفاده از امکانات تفسیری است و درمقابل هر نوع تفسیری که با هدف تخریب متن و مؤلف آن نوشته شود، تفسیری واگرا محسوب می‌شود. تفسیرهای هم‌گرا خود به دو دسته «عینی و ذهنی» تقسیم می‌شوند. منظور از عینیت در اینجا، شناختن یا بیان چپستی و چرایی متن به صورت جدا از ذهنیت مؤلف است؛ به عبارت دیگر، گزاره‌های چنین تفسیری مستقل از مفسر و احساسات اوست. به عکس، آرا و گزاره‌های ذهنی، هویت و واقعیتی جز ذهن مفسر ندارند؛ یعنی صدق و کذب آن‌ها مستقل از اندیشه‌ها و احساسات و تمایلات مفسر نیست. بر این اساس، تفسیرهای هم‌گرای عینی عبارت‌اند از: واژگانی و ساختاری.

۱-۵. تفسیرهای هم‌گرای عینی

۱-۱-۵. تفسیر هم‌گرای واژگانی

در این نوع تفسیر، مفسر به دنبال معنا کردن و توضیح دادن واژگان و در برخی موارد ریشه‌یابی واژه‌ها، شرح نکات دستوری، توجه به نکات معانی، بیان و بدیع، توصیف عروضی شعر، شرح قافیه و ردیف، گزارش ابیات و ترکیبات و همچنین به نثر درآوردن معنای مصرع/ بند است.

بخشی از تفسیر سیدمحمدعلی شهرستانی با عنوان **عمارت دیگر** در این حوزه قرار می‌گیرد. شهرستانی در شرح «آی آدم‌ها» از معنا کردن واژگان ساده نیز دریغ نکرده است: «بس: مخفف بسیار/ بس مدهوش: بسیار مدهوش/ بساط: سفره/ ... قربان: جناب! بزرگوار...» (۱۳۸۳: ۲۳۵).

محمود کیانوش در کتاب **نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی** در بخش «نیما یوشیج

و قافیه» می‌گوید:

در سه مصرع اول قافیه نمی‌بینیم؛ چون بیان مضمون آن را طلب نمی‌کند؛ آی آدم‌ها که در ساحل بساط دلگشا دارید // نان به سفره، جامه‌تان بر تن؛ یک نفر در آب می‌خواند شما را. اما اگر قافیه در واقع هماهنگی صوتی کلمه‌ها باشد، هماهنگی معنوی کلمه‌ها در جمله هم می‌تواند «قافیه معنوی» شمرده شود [...] با توجه به این موضوع، در سه مصرع بالا که قافیه صوتی وجود ندارد، پنج قافیه با قدرت معنوی هست، سه قافیه معنوی «بساط، نان و جامه» و دو قافیه معنوی «سفره و تن» که در مجموع خط‌های اصلی در تصویر رفاه و امنیت خاطر «سبک‌باران ساحل‌ها» را تشکیل می‌دهد (همان، ۵۷۰).

۲-۱-۵. تفسیر هم‌گرای ساختاری

در این نوع تفسیر، خواننده به معانی پنهان در متن کمتر توجه می‌کند و بیشتر به «تحلیل ساختار صوری اثر و تناسب‌های ظاهری آن» (جعفری، ۱۳۹۴: ۱۳۰) و همچنین «برجسته کردن نظام آوایی یا جنبه‌های بلاغی متن» (همان، ۱۳۱) می‌پردازد.

بیرانوندی و نیکوبخت در مقاله «معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیما» در سه مورد به ساختارشناسی شعر «آی آدم‌ها» اشاره کرده‌اند. در نخستین مورد، ذیل عنوان «پایان‌پذیری خلاق: رهایی معنا» گفته‌اند:

در این‌گونه اشعار، پایان شعر به‌جای اینکه تأکید بر نهایت باور و عقیده خواننده باشد، پنجره‌ای باز از پرسش و تردید و تلقین ابهام درمقابل ذهن مخاطب است؛ به‌طوری که فضای پایانی [آن] فضایی خنثی و نامتناهی^۲ است که خواننده را به بازنگری و بازخوانی چندباره شعر از آغاز فرامی‌خواند. در این شعر، گذشته از محوریت و مرکزیت مصرع «آی آدم‌ها» به‌عنوان کانون و ایجاد کلیت و یکپارچگی^۳ پایان‌پذیری شعر با این مصرع آی آدم‌ها و لابد چند نقطه، دال بر کشش معنایی شعر است (بیرانوندی و نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۳۷).

پورنامداریان نیز در مقاله «چرا نیما را شاعر آی آدم‌ها می‌نامند؟» به واکاوی این سؤال پرداخته است. از نظر ایشان:

آنچه باعث برجستگی شعر «آی آدم‌ها» و ساخت‌های مشابه در شعر معاصر است، ترفندها و انتظارات تعبیه‌شده در فرم تازه آن‌هاست، نه پیام و محتوای

تکراری. تکرار عنصر مسلط «آی آدم‌ها»، در ساختمان شعر مذکور، علاوه بر استحکام و اسکلت‌بندی، توازن نحوی، تقویت موسیقی، واسازی ساختار و پایان‌پذیری خلاق، به شعر وحدت اندیشه و احساس و یکپارچگی عاطفه و لحن بخشیده است (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۹).

از نظر پورنامداریان، عنصر مسلط در این شعر عبارت «آی آدم‌ها» است که سایر اجزای شعر با توجه به این عبارت چیده شده‌اند:

شکل آوایی مصرع آی آدم‌ها، طوری طراحی شده است که کانون عاطفه و احساس باشد و در بالاترین درجه، حالت و لحن مغموم همراه با اعتراض شاعر را بیان کند. حضور سه مصوت بلند در این عنصر زبانی به بهترین وجهی، استغاثه و درخواست شاعر را به‌نمایش می‌گذارد [...] صفات «تیره، تند، سنگین، خسته، دریده، کهنه، کبود، خاموش، مدهوش، دلگزا و رها» که همگی متوجه فرد در حال غرق‌شدن هستند، معنا و لحن مغموم خود را از عنصر زبانی «آی آدم‌ها» به‌عاریت گرفته‌اند [...] تکرار آی آدم‌ها به‌منزله توفگگاهی است برای استراحت و آمادگی ذهنی، جهت خواندن پاره دیگر شعر (همان، ۲۶-۳۱).

۲-۵. تفسیرهای هم‌گرای ذهنی

۱-۲-۵. تفسیر هم‌گرای ایدئولوژیک

«آی آدم‌ها» به‌گفته بسیاری از مفسران، از جمله انور خامه‌ای (۱۳۶۸: ۱۵-۱۶) و براهنی (۱۳۷۱: ۲۳۲)، تصویرگر فضای خفقان رضاخانی و جامعه منکوب آن زمان است. براساس قراین، تفسیرهای براهنی و حمیدیان می‌توانند تأویلی نسبتاً ایدئولوژیک باشند. رضا براهنی در کتاب **طلا در مس**، نیما را «یک ناصر خسروی مدرن» (همان‌جا) می‌داند. وی معتقد است جنبه اجتماعی شعر معاصر فارسی مدیون اشعار نیماست. او شعر «آی آدم‌ها» را ذیل عنوانی به‌نام «حمام فین تاریخ» چنین واکاوی می‌کند:

دریای آی آدم‌های نیما، دریای مردم امروز جهان ماست. دریایی است که حتی اگر دریا را ندیده باشیم، می‌شناسیم. دریای نیما، دریای خیابان‌ها، دریای

کوچه‌پس‌کوچه‌هایی است که در آن‌ها، آدم‌ها غرق می‌شوند، آدم‌ها دست‌وپای دائم می‌زنند و هیچ‌کس به دادِ هیچ‌کس نمی‌رسد (همان، ۲۳۲-۲۳۳).

براهنی در تفسیر این شعر، ایده هنر برای هنر را به شدت رد می‌کند و تلویحاً ندای آی آدم‌ها را فریادی در برج‌عاج‌های هنرمندان بی‌دغدغه می‌داند.

در تفسیر دیگری از این شعر، سعید حمیدیان می‌کوشد «نمادواژه»های آن را به دلالت‌های اجتماعی و سیاسی گره بزند. در تفاسیر ایدئولوژیک، مفسر معمولاً با به‌کار بردن قیده‌های «باید/نباید»، از خواننده می‌خواهد موازی با فکر او گام بردارد. از دیگر ویژگی‌های تفسیرهای ایدئولوژیک، افراط در تأویل نمادهاست؛ به عبارتی، اگر شاعر اشاره کوچکی به جنگل بکند، مفسر آن را به جایی می‌کشاند که خود می‌خواهد. حمیدیان در تفسیر خود، با تحلیل واژه‌های نمادینی همچون «موج، ساحل، مغروق و باد»، به دنبال گشودن دلالت‌های اجتماعی و سیاسی این شعر است. او با برشمردن و تحلیل توصیفات نیما درباره «مغروق» می‌گوید:

اینکه مغروق در آخرین لحظات نیز با دست بی‌رمق هرچند مذبحانه بر روی موج سهمگین می‌کوبد، می‌تواند حاوی این نکته و پیام باشد که او گرچه کمک ساحل‌نشینان را وظیفه و تعهد اجتماعی می‌داند، اما رابطه متقابل خود با آنان را هم تابع نهاد یا قراردادی اجتماعی می‌بیند که به موجب آن خود او نیز در متن آن قرار دارد (همان، ۲۱۹-۲۲۰).

۲-۲-۵. تفسیر هم‌گرای آموزشی

مفسران در چنین تفسیرهایی، با توجه به رسالتشان - که عمدتاً با هدف تهیه گزیده‌ای از متون مختلف ادبی برای تدریس و آموزش در مجامع علمی و آموزشی دست به این کار می‌زنند - از پرداختن به لایه‌های درونی شعر خودداری می‌کنند. نمونه این نوع تفسیر، تفسیر شمیسا در کتاب *راهنمای ادبیات معاصر فارسی (شرح و تحلیل گزیده شعر نو فارسی)* است. شمیسا در ذیل تفسیر این شعر به این عناوین پرداخته است: وزن شعر، قافیه، زبان، نگارش، موضوع شعر و سمبل‌های شعر. مفسر در ذیل وزن شعر می‌گوید: «وزن شعر فاعلاتن و بحر آن رمل است [...] وزن آن به‌حدی دقیق است که

اگر فرضاً شعر را به عروض دانی املا بگویند، به لحاظ سطر بندی، تمام سطور را درست خواهد نوشت» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۲). به اعتقاد شمیسا، این شعر «از شعرهایی است که بیش از معمول شعر نو و حتی خود اشعار نیما، در آن از قافیه استفاده شده است» (همان جا).

۵-۲-۳. تفسیر هم‌گرای فلسفی

در این نوع تفسیرها، مفسر به دنبال گره زدن دال‌های متن با مدلول‌های فلسفی است و خواننده بیش از آنکه متوجه زیبایی‌های متن مورد تفسیر شود، اسیر خود تفسیر می‌شود. خواننده تحت تأثیر بازی‌های زبانی مفسر، از پیام اصلی متن دور می‌شود. تفسیر محمدرضا روزبه اگرچه در قالب آموزشی نوشته شده است، به واسطه کلی‌گویی و بازی‌های بی‌شمار زبانی گونه‌ای تفسیر فلسفی محسوب می‌شود. روزبه در تفسیر این شعر آورده است:

آی آدم‌ها پیام بیداری‌اش به انسان است، هشدار به همیشه‌بشر و بشر همیشه [...] دریایی که نیما از آن می‌گوید، دریایی است به وسعت تاریخ و جغرافیای هستی. دریایی که لحظه‌ای از تپش و تلاطم باز نمی‌ایستد و هر جا موج و طوفان‌زاست. دریای دور، دریای نزدیک، دریای اکنون و اینجا، دریای قرن‌های دور و دیر، دریای فرداهای مه و مبهم، دریای کوه و کویر و خلیج و خاک. دریای من، تو، او، ما و...؛ در یک کلام: آی آدم‌ها، ناقوس بیداری انسان است در جهان خواب و خلسه و خلوت (روزبه، ۱۳۸۳: ۱۴۶-۱۴۷).

در این چند سطر، عبارات کلی‌ای همچون «دریایی به وسعت تاریخ و جغرافیای هستی، همیشه‌بشر و بشر همیشه و...» و نیز بسیاری از واژه‌هایی که صرفاً به علت موسیقی‌شان در کنار هم ردیف شده‌اند، در تبیین و تحکیم معنای شعر نقش چندانی ندارند؛ واژگانی همچون «قرن‌های دور و دیر، مه و مبهم، کوه و کویر، جهان خواب و خلسه و خلوت».

۵-۲-۴. تفسیر هم‌گرای نظریه‌ای

مفسر در این نوع تفسیر، تحلیل خود را بر پایه «نظریه یا مکتب» عرضه می‌کند؛ بر این اساس، درباره شعر «آی آدم‌ها» چندین تفسیر وجود دارد که عبارت‌اند از:

الف. تفسیر نشانه‌شناسانه شعر «آی آدم‌ها» از حسین پاینده: پاینده در این مقاله پس از تبیین مفاهیم نشانه‌شناختی، کاربردپذیری و قابلیت‌های نظریه ریفاتر را در حوزه نقد شعر، با تحلیل شعر «آی آدم‌ها» نشان داده است. وی ذیل مبحث «قرائت اکتشافی» نوشته است:

شعر [...] متشکل از سه بند است [...] در بند اول، به زبانی هیجان‌زده و مؤکد به فردی اشاره می‌کند که در دل امواج دریای پرتلاطم گرفتار شده و در حال غرق شدن است [...] در بند دوم، گوینده به کسانی که آسوده‌دل در ساحل نشسته‌اند می‌گوید که شما بی‌غمان گویی نمی‌دانید کسی در دریا، وحشت‌زده با امواج سنگین در کشمکش است و برای نجات جان خود تلاش می‌کند [...] در آخرین بند شعر، گوینده به اشخاصی که بی‌اعتنا در ساحل به نظاره نشسته‌اند و برای نجات غریق اقدامی نمی‌کنند، می‌گوید که در همه‌مهمه برخورد امواج با ساحل همراه با صدای باد که دلخراش می‌نماید، ندای غریق به گوش می‌رسد که با گفتن «آی آدم‌ها» همچنان کمک می‌طلبد (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۴).

ب. تفسیر آرکی‌تایپی: نویسندگان مقاله «آرکی‌تایپ‌ها (کهن‌الگوها) در شعر آی آدم‌های نیما» پس از توضیحی مختصر درباره آرکی‌تایپ، تحلیل خود را چنین آغاز کرده‌اند:

در همین آغاز شعر، «آدم» نیز بی‌ارتباط با کهن‌الگوها نیست؛ [...] «آدم» صورت مثالی انسان است. نیما می‌توانست بی‌آنکه در وزن و مفهوم شعرش خدشه‌ای وارد شود، بسراید: آی انسان‌ها که بر ساحل نشسته [...] اما در ناخودآگاه او، برای انسان، واژه «آدم» نقش می‌بندد؛ چراکه الگوی کامل نخستین یا صورت مثالی انسان، همان «آدم» است که پدر نخستین بشر و نماد راستین انسان است. از نظر محتوا، فضای کلی شعر بیانگر کهن‌الگوی «جدال» است [...] در این شعر، «آب» کهن‌الگوی مرگ، تولد دوباره یا تغییر و انتقال از مرحله‌ای به مرحله دیگر است.

«دریا» مادر مرگ و زندگی و راز نامتناهی بودن معنوی و پیوستن زمان به ابدیت است (قدمی و نظریان، ۱۳۹۳: ۳۲-۳۳).

درمقابل تفسیرهای هم‌گرا، تفسیرهای واگرا به دنبال موضع‌گیری و گاهی مخالفت علیه موجودیت شعر مورد نظر است. تفسیرهای واگرا دو دسته‌اند: عینی و ذهنی.

۳-۵. تفسیر واگرای عینی (زبانی) و ذهنی

نخستین مخالفت‌ها با شعر «آی آدم‌ها» از زمانی آغاز شد که نیما در نخستین کنگره نویسندگان ایران این شعر را ارائه کرد. «شدیدترین حملات در این کنگره، از طریق دکتر پرویز ناتل خانلری و دکتر حمیدی شیرازی و بعضی از افراد دیگر مانند بدیع‌الزمان فروزانفر به نیما صورت گرفت» (گل‌محمدی، ۱۳۹۰: ۵۹). نیما در همان کنگره و در پایان سخنرانی‌اش می‌گوید: «من مخالف بسیار دارم» (نوری، ۱۳۸۴: ۸۷). این مخالفت‌ها عمدتاً در دو جبهه بود: برخی به مسئله «زبان» شعر حمله کردند و برخی نیز «محتوا» در شعر را پیش کشیدند. گاهی این مخالفت‌ها آمیخته‌ای از ذهن و زبان است و گاهی نیز صرفاً یک مسئله را نشانه گرفته است. از شروع نخستین تفسیرهای شعر «آی آدم‌ها»، افرادی همچون غلامعلی رعدی آذرخشی (۱۳۴۷) به مسئله زبان در شعر نیما حمله کردند. رعدی در یک سخنرانی، به انتقاد از زبان نیما در شعر «آی آدم‌ها» پرداخت:

در منظومه آی آدم‌ها که در نظر بعضی از پیروان نیما از شاهکارهای او به‌شمار می‌رود، شاعر حال مرد غریقی را که از ساحل نشینان بی‌اعتنا استمداد می‌کند، شرح می‌دهد و از جمله چنین می‌گوید:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید - یعنی: (ای مردم ساحل‌نشین شاد و خندان)

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان (یعنی غریقی در حال جان‌دادن است)
 فعل «دارد» در این مصرع که متخذ از کلام محاوره است، به‌طور ناهماهنگ و ناجور، پهلوی فعل و تعبیر ادبی «می‌سپارد جان» قرار گرفته است.
 یک نفر دارد که دست‌وپای دائم می‌زند؛ اولاً لفظ «که» در این مصرع زائد است.
 ثانیاً در اینجا کلمه دائم، صفت «دست‌وپا» می‌شود که معنی ندارد نه صفت

دست‌وپا زدن و اقلاباً بایستی گفته شود: یک نفر دارد دائم دست‌وپا می‌زند. نیما در جای دیگر از این منظومه می‌گوید:

آن زمان که مست هستید (یعنی: آن زمان که مستید)

از خیال دست یابیدن به دشمن (استعمال یابیدن به‌جای یافتن غلط فاحش است) آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید (یعنی زمانی که بیهوده چنین می‌پندارید؛ پیش خود درمورد پنداشتن حشو و زاید است)

که گرفتستید دست ناتوانی را (یعنی: که دست ناتوانی را گرفته‌اید)؛ در این منظومه که پر است از لغات و افعال مصطلح در زبان محاوره عادی، ناگهان به فعل «گرفتستید»- که افعال اشعار ناصرخسرو را در اوزان نامطبوع به‌خاطر می‌آورد- برمی‌خوریم.

در چه هنگامی بگویم من (یعنی: چه بگویم در چنین هنگامی)

یک نفر در آب [دارد] می‌کند [بیهوده] جان قربان؛ (یعنی: قربان! یک نفر در آب جان می‌کند (به فتح کاف). توجه فرمایید که مخاطب کلمه «قربان» که مفرد است، آدم‌هاست که جمع است (رعدي أذرخشي، ۱۳۴۷: ۲۹-۲۶).

رعدي در ادامه می‌آورد:

می‌دانیم که بعضی از مفسرین و مریدان معتقد یا مصلحتی نیما کوشیده‌اند که بگویند در این منظومه مرحوم نیما، رمزی نهفته و منظور شاعر اشاره به وضع جامعه‌ای است که غریق‌وار درحال دست‌وپا زدن است [...] کسی چنین منظوری را از این منظومه درک نمی‌کند مگر آنکه خود شاعر یا مفسر این منظومه، دنبال شعر راه بیفتد و بگویند چنین قصدی در کار بوده است (همان، ۳۰-۳۱).

۶. فرایندهای تفسیر براساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت

۱-۶. استراتژی خواندن/ خواننده

متن ادبی هر خواننده‌ای را به‌گونه‌ای متفاوت با دیگری تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ به‌گفته تودورف، «متن در جریان دو بار خواندن، یکسان نمی‌ماند. در هر بار خواندن، معنایی تازه می‌یابد. معنای نهایی متن، نه‌تنها دست‌یافتنی نیست؛ بلکه اساساً وجود ندارد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱/ ۲۷۳). درمجموع، هرکدام از خوانندگان در خوانش متن، روشی در

درپیش می‌گیرند. برخی از آن‌ها اسیر ذهنیت مؤلف متن هستند؛ معمولاً دستاورد متن برای چنین خوانندگانی اندک است. درمقابل، عده‌ای نیز خود، هم‌سنگ با مؤلف، در مقام آفرینشگر ادبی ظاهر می‌شوند. چنین خوانندگانی با روش خواندن خود، در ساختن معنا شرکت می‌کنند.

هایلند (۲۰۰۵) در این زمینه الگویی دارد که شامل دو مفهوم کلی «موضع‌گیری»^۴ و «مشارکت‌جویی»^۵ است. مفهوم موضع‌گیری بدین معناست که نویسنده متن برای بیان دیدگاه خود از واژه‌ها و عبارت‌های خاصی استفاده می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. تردیدنماها؛ ۲. یقین‌نماها؛ ۳. نگرش‌نماها؛ ۴. واژه‌های ارجاع به خود.^۶ بر این اساس، نیما با ذکر عبارت «دست‌وپای دائم»، خواننده را از «غریق بودن یکی» به «یقین» می‌رساند. از طرف دیگر، وی با توصیف دقیق ساحل‌نشینان (از جمله: شاد و خندان بودن، بساط دلگشا داشتن، در کار تماشا بودن و...) نگرش خود را درباره آن‌ها اعلام می‌کند. نیما با گفتن عبارت «پیش خود بیهوده پندارید»، احساسش را درباره موضوع متن و اهمیت آن نشان می‌دهد، این احساس و هیجان را به خواننده منتقل می‌کند و او را در موقعیت موافقت با خود قرار می‌دهد. از دیگر شیوه‌های موضع‌گیری نویسنده، استفاده از ضمیر اول‌شخص است. گویی در این بند از شعر: «در چه هنگامی بگویم من؟ / یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان» استفاده از ضمیر اول‌شخص باعث شده است نویسنده به انتخاب واژگان خود، تعهد بیشتری داشته باشد و به این ترتیب، با خواننده خود ارتباط برقرار کند.

دومین مفهوم هایلند، مشارکت‌جویی است. مشارکت‌جویی یعنی اینکه نویسنده متن برای ایجاد ارتباط با خواننده و همراه کردن و جلب مشارکت او در خواندن و فهم متن، عناصر زبانی خاصی را به کار می‌برد که شامل ضمایر خواننده^۱، جملات معترضه^{۱۱}، دانش مشترک^{۱۲}، جملات امری^{۱۳} و جملات پرسشی^{۱۴} است. نیما در همان ابتدای این شعر، با گفتن لفظ «آی»، خواستار مشارکت خواننده در تفسیر آن است. «آی» لفظی تعاملی است که حضور خواننده را در متن تأیید می‌کند. دومین شیوه نیما برای مشارکت خواننده در این شعر، استفاده از جملات معترضه است. نویسنده از طریق جملات معترضه، مستقیماً خواننده خود را با ایجاد یک وقفه و بیان نظر خود،

مخاطب قرار می‌دهد: «یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین - که می‌دانید -». نیما گاهی با آوردن جملات پرسشی، خواننده را به تفاهم دعوت می‌کند؛ هایلند معتقد است «جملات پرسشی نوعی راهبرد محاوره‌ای است که نویسنده به وسیله آن مخاطب خود را به ایجاد تعامل فرامی‌خواند و او را وارد صحنه‌ای همسو با دیدگاه خود می‌کند» (اسمعی‌زاده و صحرایی، ۱۳۹۳: ۱۲۹). نیما با آوردن این پرسش‌واره: «در چه هنگامی بگویم من؟»، باعث ایجاد انتظار در خواننده و سهیم کردن وی در معنای متن می‌شود.

۲-۶. پر کردن خلأها/ شکاف‌ها/ نقطه‌چین‌ها یا سفیدی‌های متن

یکی از مهم‌ترین فرایندهای مداخله و مشارکت خواننده در تولید و دریافت معنا از نظر آیزر، پر کردن شکاف‌ها و سفیدی‌های متن توسط خواننده است. اصطلاح شکاف یا سفیدی‌های^{۱۵} متنی به این معناست که در متن همواره برخی مطالب نانوشته باقی می‌ماند، یا از روی قصد و به‌منظور تولید متنی «نوشتنی» یا بدون عمد. به تعبیر آیزر: اثر ادبی از بخش‌های نوشته و نانوشته تشکیل می‌شود. از خطوط و بین خطوط. وقتی خواننده متن را می‌خواند، آنچه که نوشته شده، همه و جوه معنایی ممکن را به او منتقل نمی‌کند؛ بلکه انتظاراتی در ذهن او ایجاد می‌کند. متن یا خود این انتظارات را برآورده می‌کند یا برآورده نمی‌کند. در حالت دوم، ذهن خواننده فعال می‌شود و در پی برآوردن انتظارات خود، یعنی پر کردن خلأهایی که نویسنده به‌جا گذاشته است، می‌رود. این خلأها همان حرف‌های نانوشته و همان بین خطوط هستند که مشارکت خواننده را می‌طلبند (۱۹۷۲: ۹۴).

ضعف عمده اکثر تفسیرهای موجود درباره شعر نیما، توجه نکردن به خلأهای متنی است؛ به عبارت دیگر، اکثر مفسران درباره روابط بخش‌های نوشته و نانوشته این شعر استدلال نکرده‌اند. نیما با آگاهی از این مسئله، شعر خودش را به رودخانه‌ای تشبیه می‌کند که هرکسی فراخور حال می‌تواند از هر کجای آن که لازم باشد، آب بردارد (گل‌محمدی، ۱۳۹۰: ۷۴). بدیهی است خوانندگان مختلف به‌روش‌های گوناگون این خلأها را پر می‌کنند؛ یعنی به‌روش‌های مختلف معانی بالقوه و ممکن متن را فعلیت

می‌بخشند. تفسیر متن به تجربه خواننده از بخش قبلی متن، به بازخوانی یا به تجربه متفاوت او بستگی دارد. هر مفسری در تفسیرش برای پر کردن خلأهای موجود در متن ممکن است از روش‌های زیر استفاده کند:

الف. با نوع انتخاب واژگانی یا با افزودن واژگانی به متن، خلأ معنایی را پر کند که عمده‌ترین روش معمول در میان مفسران است. در این شیوه، با بهره‌گیری از ژرف‌ساخت و روساخت جملات و همچنین شناخت ارتباطات افقی و عمودی جملات، بخش پنهان‌شده/مانده جملات برمی‌گردد. این روش دارای صراحت معنایی زیادی است. مفسر معنای مورد نظرش را با بهره‌گیری از فرایندهای حذف، تعویض، افزایش و جابه‌جایی بازیابی می‌کند. این روش شایع‌ترین شیوه در پر کردن فضاهای خالی شعر «آی آدم‌ها» است. برای نمونه، مؤلف کتاب *عمارت دیگر* در شرح «آی آدم‌ها»، نانوخته‌های متن را با گذاشتن آن‌ها داخل قلاب به این روش بازیابی می‌کند. شهرستانی در بازسازی بند دوم، با بهره‌گیری از فرایندهای یادشده چنین آورده است:

در آن هنگام که از اندیشه [شیرین] پیروزی بر دشمن مست و از خودبی‌خود می‌شوید/ در آن هنگام که در دل خود، بی‌هوده تصور می‌کنید/ که دست ناتوانی را گرفته‌اید (به ناتوانی کمک می‌کنید)/ تا توانایی بهتر را پدید آورید/ در آن هنگام که کمربندهاتان را محکم می‌بندید [مصمم به انجام خدمتی می‌شوید]/ در چه هنگامی بگویم؟ [نمی‌دانم چه زمانی را بهتر از این‌ها که گفتم، می‌توانم بگویم]. (۱۳۸۳: ۲۳۶).

در این بند، مؤلف با افزایش «شیرین» به «اندیشه»، با تعویض واژه «پیش خود» به «دل خود»، با جابه‌جایی اجزای جمله (مثلاً معنای سطر که گرفتستید دست ناتوانی را) و همچنین با حذف واژه (مثلاً حذف واژه «تنگ» که در اصل شعر موجود است اما در اینجا حذف شده)، از هر چهار فرایند پر کردن خلأ متنی استفاده کرده است.

ب. مفسر در برخی موارد که متن اصلی خلأ معنایی یا معنای نامتعیّن ندارد، خلأ معنایی یا معنای نامتعیّن ایجاد می‌کند. بیرانوندی و نیکویخت (۱۳۸۳) با استفاده از این روش، ذهن خوانندگان را به تأمل واداشته‌اند. آغاز و پایان شعر «آی آدم‌ها» یکسان

است؛ با این تفاوت که شعر در پایان با سه نقطه (...) رها می‌شود. نویسندگان مقاله با برجسته‌سازی این نکته، گونه‌ای خلأ معنایی در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند:

تکرار این مصرع کانونی در پایان ساختار، خواننده را با توقف ناگهانی در جایی حساس روبه‌رو می‌کند؛ چراکه در روند تکاملی شعر، این مصرع مکرر بود که باعث باروری معنا در دیگر مصرع‌ها می‌شود. اکنون پایان‌پذیری شعر با این مصرع، نوعی خلأ ذهنی برای خواننده به وجود می‌آورد. این حس تعلیق ناگهانی باعث می‌شد که خواننده با توجه به کلیت ساختار در روند تکمیل معنای شعر در غیاب شاعر به فعالیت ذهنی بپردازد (بیرانوندی و نیکویخت، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

۳-۶. فرضیه‌سازی

آنچه در این فرایند به کمک خواننده می‌شتابد، «دیالکتیک پرسش و پاسخ» است. [در این فرایند] گاه پرسش از خواننده است و گاه از متن. او پیش‌گمانی^{۱۶} دارد؛ اما در متن پاسخی دیگر می‌یابد. خواننده حدس دیگری می‌زند. در پاره‌ای زمان‌ها خوانندگانی هستند که بر باور نخستین خود پافشاری می‌کنند و به هیچ‌روی نمی‌خواهند با متن پیش‌روند. این افراد به دیکتاتوری خواندن گرفتار شده‌اند. آیزر خواننده‌ای را برمی‌تابد که آزاداندیش باشد و اجازه دهد تا با متن به گفت‌وگو، پرسش و پاسخ برسد؛ زیرا گاه پذیرا بودن پاسخ‌های متن، چیزی را در وجود خواننده ویران می‌کند یا تردیدی را دوجندان می‌سازد (رستمی، ۱۳۸۹: ۶۴).

بخشی از تأویل‌های پورنامداریان (۱۳۸۵) و پاینده (۱۳۸۷) مبتنی بر دیالکتیک پرسش و پاسخ هستند. در این تأویل‌ها، مفسران با طرح فرضیه‌ای درباره متن و ذکر استدلال، براساس سرخ‌های متنی، به آن فرضیه پاسخ داده‌اند؛ برای مثال، پاینده در ابتدا با طرح این فرضیه که «شعر آی آدم‌ها را می‌توان توصیف صحنه‌ای دانست که عده‌ای در ساحل، تماشاگر مرگ غریق‌اند» (۱۳۸۷: ۱۰۴) ادامه می‌دهد: «این قرائت قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد؛ زیرا در بخش‌هایی از این شعر، [...] عناصر غیردستوری [ای] وجود دارند و مانع از آن می‌شوند که شعر را صرفاً بازنمایی رویداد واقعی تلقی کنیم» (همان‌جا). مثلاً این پرسش‌ها که از بخشی از متن استخراج شده‌اند: «چگونه می‌توان از خیال دست یابیدن به دشمن مست شد؟ مراد از دشمن کیست؟ چرا شاعر تصور یاری

رساندن به ناتوانان را پنداری بیهوده می‌داند؟ «تنگ بستن کمربندها بر کمر» چه معنایی دارد؟» (همان، ۱۰۵).

پورنامداریان معتقد است:

تأویل‌های بهتر آن‌هاست که پرسش‌های کمتری را بدون پاسخ می‌گذارند یا عدم سازگاری آن‌ها با منطق زبانی شعر کمتر، و شواهد تأکید تفسیر بیشتر است و بدترین تفسیر و تأویل‌ها نیز آن‌هایی است که فارغ از متن، کلیاتی توأم با تحسین از متن عرضه می‌کنند و اصلی‌ترین پرسش‌ها را ندیده می‌گیرند (۱۳۸۷: ۲۷).

بر این اساس، در مقام خواننده می‌توان پرسش‌هایی دربارهٔ متن مطرح کرد و با رجوع به تفسیرها برای یافتن پاسخ آن‌ها، عملاً میزان دقیق بودن هر کدام از تفسیرها را محک زد. مطرح کردن پرسش‌های بدون پاسخ به مشارکت خوانندگان دیگر منجر می‌شود و این همان چیزی است که زیبایی‌شناسی دریافت به‌دنبال آن است. این پرسش‌ها را می‌توان از متن «آی آدم‌ها» استخراج کرد: چرا شاعر گفته است که «یک نفر» در آب درحال غرق شدن است و نه چند نفر یا همه؟ چرا شاعر از تمام ساحل‌نشینان تقاضای کمک می‌کند؟ چرا شاعر از یک نفر کمک نخواست است با توجه به اینکه غریق یک نفر بوده؟ آن «یک نفر» غریق چه کسی می‌تواند باشد؟ چرا ساحل‌نشینان شاد و خندان هستند؟ چرا شاعر عبارت «... که بر ساحل نشسته شاد و خندانید» را مقدم بر عبارت «یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان» آورده؟ چرا دریای نیما «تند و تیره و سنگین» است؟ چرا شاعر در توصیف دریا، جملهٔ معترضهٔ «که می‌دانید» را آورده؟ منظور از «دشمن» در این شعر کیست؟ چرا شاعر به «گرفتن دست ناتوان» توسط ساحل‌نشینان ایمان ندارد و آن را «بیهوده می‌پندارد»؟ و

۴-۶. حذف و برجسته‌سازی^{۱۸}

حذف یا برجسته‌سازی یکی از فرایندهای زیبایی‌شناسی دریافت است که از سوی شاعر و مفسر/خواننده با هدف خاصی صورت می‌پذیرد. هر مفسری در جریان معناسازی/معنابخشی متن، با حذف و نادیده گرفتن بخش‌هایی از متن و درمقابل، برجسته کردن بخش‌هایی دیگر، به‌دنبال اقتناع خوانندگان و همسو کردن آن‌ها با تفسیر

خود است؛ به تعبیر آیزر، «[خواننده] در کوشش برای ساختن مفهومی منسجم از متن، عناصری را از آن انتخاب می‌کند و آن‌ها را در کل‌هایی منسجم سازمان می‌دهد. او با حذف بعضی عناصر و برجسته کردن برخی دیگر، پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص "عینیت" می‌بخشد» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۰۷).

هم نیما و هم مفسران شعر «آی آدم‌ها» با حذف بخش‌هایی از متن و برجسته کردن عناصری دیگر در پی اثرگذاری بیشتر آن هستند. برجسته‌سازی عمدتاً با این روش‌ها صورت می‌گیرد: ۱. تمرکز بر یک واژه، عبارت، بند، تصویر، فرم، شخصیت یا نماد؛ ۲. تکرار و تداعی؛ ۳. برجسته‌سازی نوشتاری. دو محور اساسی این شعر که حاوی پیام اصلی آن است و نیما آن‌ها را برجسته کرده، «آدم‌ها و یک نفر» است. یک نفر در حال غرق شدن است و از آدم‌ها طلب کمک دارد. این شعر از ۳۴ سطر کوتاه و بلند تشکیل شده است. شاعر از این ۳۴ سطر، ۱۳ سطر را به توصیف و خطاب کردن «آدم‌ها» و ۸ سطر را به توصیف آن «یک نفر» اختصاص داده است. عبارات «آی آدم‌ها» و «یک نفر» عیناً با توجه به اهمیت آن‌ها، به ترتیب هر کدام شش و چهار بار تکرار شده است. در مقابل، نیما با اشاراتی گذرا به مکان آدم‌ها و آن یک نفر، یعنی ساحل و دریا، به برجسته‌سازی بیشتر پیام اصلی شعر کمک کرده است. «دریا» در تنها موردی که اشاره شده، این‌گونه توصیف شده است: «روی این دریای تند و تیره و سنگین - که می‌دانید». نیما با حذف توصیفات بیشتر درباره دریا و آوردن عبارت «که می‌دانید»، خواننده را در تفکر بیشتر درباره این دریا سهیم کرده است. در شکل نوشتاری این شعر هم، حذف و برجسته‌سازی دیده می‌شود. نیما با جدا نوشتن عبارت «آی آدم‌ها» از سطرهای دیگر و گذاشتن سه نقطه (...) در انتها و حذف بخشی از ادامه آن، خواننده را به توجه بیشتر فراخوانده است.

۵-۶. افق انتظارات / توقعات^{۱۹}

خوانندگان در هر دوره‌ای از تاریخ، برای معناگشایی آثار ادبی از معیارهای ویژه‌ای بهره می‌برند. یائوس این معیارها را «افق انتظارات» خوانندگان نام نهاده است.

هسته اصلی تئوری دریافت ادبی و زیبایی‌شناسی دریافت، افق انتظار است. اصطلاحی است که یائوس آن را از فلسفه به‌عاریت گرفته و تعریفی که از آن ارائه می‌دهد، عبارت از نظام رفرانس‌هایی است که بنابه آن، هر اثر هم‌زمان با لحظه‌ای که در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد، از سه فاکتور اصلی تبعیت می‌کند: ۱. تجربه قبلی که خوانندگان کسب کرده‌اند. ۲. شکل و موضوع آثار قبلی که خوانندگان بر آن‌ها تسلط دارند و آن‌ها را می‌شناسند. ۳. تضاد و تفاوتی که مابین زبان ادبی و زبان کاربردی، بین دنیای تخیل و دنیای واقعی، وجود دارد (جواری، ۱۳۷۹: ۴۴-۴۵).

به‌دست آوردن معیارهایی برای یافتن افق انتظار هر اثری، آسان نیست. یائوس در مطالعات خود، افق انتظار را به دو بخش تفکیک‌پذیر تقسیم می‌کند: افق انتظار ادبی (هنری) و افق انتظار اجتماعی.

افق انتظار ادبی و هنری به رابطه میان متن‌ها با یکدیگر و گونه هنری مرتبط با آن‌ها مربوط می‌شود. آثار هنری با توجه به پیرامتن‌های خود، انتظاراتی را ایجاد می‌کنند. به‌طور مثال، عنوان، مؤلف و گونه اثر و نیز برخی دیگر از انواع پیرامتن‌ها که نخستین عناصر ارتباطی میان متن و مخاطب هستند، موجب تولید افق انتظار می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

از این نظر، خواننده با دیدن عنوان شعر «آی آدم‌ها»، ناخودآگاه ذهنش متوجه مسائلی می‌شود؛ از جمله اینکه این شعر خطاب به تمام آدم‌هاست، قطع نظر از جنس، سن و نژاد. واژه «آی» - و نه «ای» آدم‌ها - همچنین ذهن را به این سمت سوق می‌دهد که این شعر فریادی بلند است که گویی شاعر پس از چندین بار «ای» گفتن و بی‌توجهی مخاطبانش، این بار با خطاب «آی»، از آنان می‌خواهد به فریاد او بیشتر توجه کنند. عنوان این شعر گونه‌ای «براعت استهلال» مناسب برای ورود به دنیای متن است. خواننده با قرائت متن، ناخودآگاه به یاد متن‌های مشابه می‌افتد. این مسئله «موجب می‌شود تا انتظاراتی از سوی وی ایجاد شود و او را به سوی اثر جلب نماید تا درصدد پاسخ‌هایی برای پرسش‌های خود برآید» (همان، ۱۰۲).

بر این اساس، سعید حمیدیان در تفسیرش، با دیدن واژه «موج» در این شعر، به یاد «مقدمه شاهنامه» می‌افتد: حکیم این جهان را چو دریا نهاد/ برانگیخته موج از او

تندباد... و می گوید: «نه تنها فردوسی بلکه بسیاری شاعران دیگر هم از دیرباز، جهان و کاروبار آن را به دریای موج زن و متلاطم مانند کرده اند» (۱۳۸۱: ۲۱۴). رعدی آذرخشی (۱۳۴۷: ۳۰) از موضعی منتقدانه به یاد بیتی از حافظ می افتد: شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل/ کجا دانند حال ما سبکباران منزلها. شاید اخوان ثالث تحت تأثیر این شعر نیما، شعر «خانه ام آتش گرفته ست» را سروده است: «... وای آیا هیچ سر بر می کنند از خواب/ مهربان همسایگانم از پی امداد؟/ سوزدم این آتش بیدادگر بنیاد/ می کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد» (اخوان، ۱۳۳۵: ۶۷-۶۶).

نامور مطلق درباره افق انتظار اجتماعی گفته است:

به مجموعه داشته های معنوی و رمزهای زیبایی شناسی بازمی گردد که مخاطب برای خوانش یک اثر در اختیار دارد [...] این موضوع که چرا در دوره هایی، یک گونه ادبی یا هنری همچون رمان یا فیلم اسطوره ای مورد توجه و استقبال مخاطبان قرار می گیرد، موضوع مهم و اصلی افق انتظار اجتماعی محسوب می شود که در ضمن با افق انتظار ادبی و هنری مرتبط است (۱۳۸۷: ۱۰۲).

با توجه به این مسئله، محمدرضا روزبه درباره این شعر نوشته است:

این شعر در آذرماه ۱۳۲۰، هم زمان با یکی از عظیم ترین تکانه های تاریخی جهان امروز، سروده شده است؛ یعنی در اوج جنگ دوم جهانی و در بحبوحه اشغال ایران به دست نیروهای متفقین که رهاورد آن، شیوع بلا و قحطی و نابسامانی های اجتماعی و عاطفی بسیاری برای مردم سرزمین ما نیز بود (۱۳۸۳: ۱۵۳).

این نکته سبب تولید افق انتظار اجتماعی در مفسر مورد نظر شده است. او در ادامه می گوید:

همین اشاره، طنین انسان کوب «آی آدمها» را رساتر می سازد. تولد شعر درست در زمانی بوده است که فریاد آی آدمهای بشریت، از اعماق جنگ و نیستی و ویرانی و وحشت، رساتر از همیشه، از چارسوی جهان به گوش می رسیده است و نیما این فریاد ازلی - ابدی را، بر گستره تاریخ همیشه و همیشه تاریخ، طنین انداز کرده است (همانجا).

۷. نتیجه

برپایه تحلیل تفسیرها دریافته‌ایم که واکنش به این شعر نیما دو نوع است: یا خواننده واکنش «خودانگیخته» به متن دارد (مثل تفسیر رعدی آذرخشی و براهنی) یا اینکه در متن «انگیزاننده»‌هایی وجود دارد که باعث واکنش خواننده می‌شود (همچون تأویل‌های پورنامداریان و پاینده). هرچه از زمان سرایش این شعر بیشتر می‌گذرد، واکنش به نیما و شعر «آی آدم‌ها» کمتر می‌شود و درعوض، بیشتر تفسیرها در واکنش به تفسیرهای پیش از خود نوشته می‌شود. تفسیرهایی که به مسائل زیبایی‌شناسی دریافت توجه نمی‌کنند، عمدتاً مکانیکی و آموزشی هستند و خواننده از خواندن آن‌ها کمتر لذت می‌برد. در هیچ‌کدام از تفسیرهای بررسی‌شده، سخنی از نیت یا منظور شاعر به میان نیامده که خود، مهم‌ترین نشانه گرایش مفسران به نظریه دریافت است. به عبارت دیگر، برای مفسران این مسئله مطرح نبوده که آیا پرسش‌هایی که در واکنش به متن طرح می‌کنند، با آنچه شاعر می‌خواسته به آن‌ها پاسخ بدهد، سازگار است یا خیر. از این رو، در اکثر این تفسیرها، تکیه‌گاه مفسران پیش‌دانسته‌ها و پیش‌فرض‌های خود آن‌هاست. در بیشتر تفسیرها، به مباحث زیبایی‌شناسی دریافت از جمله روش خواندن، خلأهای متنی، سفیدخوانی و حذف و برجسته‌سازی توجه نشده است؛ از این رو، در اغلب این تفسیرها - به استثنای تفسیرهای پورنامداریان و پاینده - پیوند منطقی و استدلالی بین دال و مدلول دیده نمی‌شود. توجه به نظریه دریافت و امکانات آن زمینه مشارکت خلاق و فعال خوانندگان در تفسیر آثار ادبی را فراهم می‌کند. از طرف دیگر، گرایش مفسران به نظریه دریافت، سبب نسبی‌گرایی و پرهیز از مطلق‌انگاری می‌شود. با طرح مباحث زیبایی‌شناسی دریافت از جمله فرضیه‌سازی، برجسته‌سازی و سفیدخوانی، خوانندگان می‌توانند هم از تفسیر لذت ببرند و هم در طرح مباحث و پاسخ دادن به فرضیات مطرح‌شده یا طرح فرضیات جدیدتر مشارکت کنند. علت اینکه شعر «آی آدم‌ها» در هر دهه‌ای مورد توجه مفسران بوده، سازگاری این شعر با افق انتظارات خوانندگان در ادوار مختلف است.

پی‌نوشت‌ها

1. aesthetic reaction
2. infinite
3. coherence
4. stance
5. engagement
6. hedges
7. boosters
8. attitude markers
9. self mention
10. reader pronoun
11. personal asides
12. appeals to shared knowledge
13. directive
14. questions
15. Gaps and Blanks
16. anticipation
17. omission
18. highlighting
19. expectation horizons

منابع

- آتشی، منوچهر (۱۳۸۲). *نیما را باز هم بخوانیم (خیال روزهای روشن)*. تهران: نشر آمیتیس.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. ۲ ج. تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۳۵). *زمستان*. تهران: بنگاه انتشاراتی زمان.
- اسمعلی‌زاده، سمیه و رضامراد صحرایی (۱۳۹۳). «مقایسه و بررسی میزان و نحوه تعامل نویسنده و خواننده در متون آموزش زبان فارسی و انگلیسی (با رویکرد میان‌رشته‌ای)». *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. ۷. ۱. ش. صص ۱۱۹-۱۴۳.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ج. ۱. تهران: نشر نویسنده.
- برکت، بهزاد (۱۳۹۳). «کنش خواندن و انسان‌شناسی ادبیات: تصویری از اندیشه آیزر». *جستارهای ادبی*. ش ۱۸۴. صص ۵۱-۷۱.
- بنتون، مایکل (۱۳۸۰). «نقد ادبی خواننده‌محور». ترجمه شهرام اقبال‌زاده (رازآور). *پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان*. ش ۲۵. صص ۲۱-۴۷.

- بیرانوندی، محمد و ناصر نیکوبخت (۱۳۸۳). «معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیما». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۵. صص ۱۳۱-۱۴۶.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷). «نقد شعر آی آدم‌ها سروده نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناختی». *نامه فرهنگستان*. س ۱۰. ش ۴. صص ۹۵-۱۱۳.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷). «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن». *فصلنامه نقد ادبی*. ش ۱. صص ۱۱-۳۸.
- پورنامداریان، تقی و محمد بیرانوندی (۱۳۸۵). «چرا نیما را شاعر آی آدم‌ها می‌نامند؟» *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. س ۱۴. ش ۵۴ و ۵۵. صص ۱۹-۳۶.
- جعفری، سیاوش (۱۳۹۴). *شعر نو در ترازوی تأویل*. تهران: مروارید.
- جواری، محمدحسین (۱۳۷۹). «از یائوس تا پدیده دریافت در ادبیات تطبیقی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش ۸. صص ۴۰-۴۷.
- _____ (۱۳۸۴). «نظریه زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی». *فصلنامه تخصصی مولوی‌پژوهی*. ش ۵. صص ۵۷-۷۲.
- جواری، محمدحسین و احد حمیدی کندول (۱۳۸۶). «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم». *ادب پژوهی*. ش ۲. صص ۱۴۳-۱۷۶.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). *داستان دگرذیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما)*. تهران: نیلوفر.
- خامه‌ای، انور (۱۳۶۸). *چهار چهره*. تهران: نشر کتاب‌سرا.
- خزایی فرید، علی (۱۳۹۴). «تعادل زیباشناختی در ترجمه متون ادبی». *فصلنامه مترجم*. س ۲۴. ش ۵۷. صص ۳-۱۴.
- رستمی، فرشته (۱۳۸۹). «زیبایی‌شناسی دریافت در دل فولاد». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۲۹ و ۳۰. صص ۴۹-۷۰.
- رعدی آذرخشی، غلام‌علی (۱۳۴۷). «درباره شعر معاصر». *مجله وحید*. ش ۶۱. صص ۲۶-۳۳.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۳). *شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی*. ج ۱. تهران: حروفیه.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- شریفیان، مهدی و علیرضا نوری (۱۳۹۰). «رهیافتی به مفهوم زندگی در اشعار نیما (براساس نظریه دریافت)». *نشریه تاریخ ادبیات*. ش ۶۸. صص ۱۹۹-۲۱۸.
- شمیسا، سیروس و علی حسین‌پور (۱۳۸۰). «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران». *نشریه مدرس علوم انسانی*. ش ۲۰. صص ۲۷-۴۲.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *راهنمای ادبیات معاصر (شرح و تحلیل گزیده شعر نو فارسی)*. تهران: میترا.
- شهرستانی، سیدمحمدعلی (۱۳۸۳). *عمارت دیگر (شرح شعر نیما در پنج بخش)*. تهران: نشر قطره.
- صفی‌نژاد، محدثه، علی خزاعی فرید و محمودرضا قربان صباغ (۱۳۹۳). «تبادل زیباشناختی در ترجمه متون ادبی از منظر زیباشناسی دریافت». *مطالعات زبان و ترجمه*. ش ۱۴. صص ۶۹-۹۰.
- علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۸۷). «مبانی معنانشناسی فهم متن در رویکردهای سنتی و جدید نقد ادبی». *مجله پژوهش زبان‌های خارجی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. ش ۲۰۶. صص ۱-۲۸.
- فلکی، محمود (۱۳۷۳). *نگاهی به شعر نیما (نقد شعر)*. تهران: مروارید.
- قدمی، سیدامیر و حسین نظریان (۱۳۹۳). «آرکی‌تایپ‌ها (کهن‌الگوها) در شعر آی آدم‌های نیما». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ش ۱۰۹. صص ۳۰-۳۴.
- کیانوش، محمود (۱۳۸۹). *نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی*. تهران: نشر قطره.
- گل‌محمدی، حسن (۱۳۹۰). *نیما چه می‌گوید؟ (نقد و بررسی یادداشت‌های روزانه)*. تهران: سخن.
- مصباح یزدی، محمدتقی (۱۳۸۲). *تعدد قرائت‌ها*. قم: مؤسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی.
- میرزاحسین، فهیمه و پوپک عظیم‌پور تبریزی (۱۳۹۴). «خوانش عروسک‌های نمایشی براساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت آیزر». *دوفصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه هنر*. ش ۱۰. صص ۲۱-۳۲.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). «یائوس و آیزر: نظریه دریافت». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. ش ۱۱. صص ۹۳-۱۱۰.
- نصری، عبدالله (۱۳۸۱). *راز متن (هرمنوتیک، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین)*. تهران: نشر مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه.
- نظرزاده، رسول (۱۳۸۲). «هر متن ناتمام است (سیری در پدیدارشناسی نظریه دریافت مخاطب)». *نشریه فارابی*. ش ۵۰. صص ۱۷۳-۱۹۰.
- نیما یوشیج (۱۳۷۱). *مجموعه کامل اشعار*. به‌کوشش سیروس طاهباز. چ ۲. تهران: آگاه.
- نوری، نورالدین (۱۳۸۴). *نخستین کنگره نویسندگان ایران (برگزیده سخنرانی‌ها)*. تهران: اسطوره.

- واعظی، اصغر و فائزه فاضلی (۱۳۹۰). «افق فهم در آینه فهم افق». *نشریه فلسفه*. س ۳۹. ش ۲. صص ۵۹-۸۵.
- Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7th Ed. U.S.A.: Heinle & Heinle Thomson Learning.
- Ahmadi, B. (1992). *Sâkhtar va ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Akhavan-e Sales, M. (1956). *Zemestân*. Tehran: Zaman publication. [in Persian]
- Alavi Moghaddam, J. (2008). "Mabâni-e Ma'nâshenâsi Dar Roykardhâ-ye Sonnati va Jadid-e Naqd-e 'Adabi". *Pazhuhesh-e Zabân-hâ-ye Khâreji-ye Dssss aaaee-ye Adabiat-e Daneshgâh-e Tabriz*. No. 206. pp. 1-28. [in Persian]
- Atashi, M. (2003). *Nimâ Ra Bâz Ham Bekhânim (khiyal-e Rozhâ-ye Roshan)*. Tehran: Amitis publication. [in Persian]
- Barahani, R. (1993). *Talâ Dar Mes*. Vol. 1. Tehran: Nevisande publication. [in Persian]
- Barakat, B. (2014). "Konesh-e Khândan Va Ensânshenâsi-ye Adabiât: Tasviri az Andishe-ye Iser". *Jostârhâ-ye 'Adabi*. No. 184. pp. 51-71. [in Persian].
- Beneton, M. (2001). "Naqd-e 'Adabi-ye Khânande-Mehvar". Sh. Eghbalzade (Trans). *Pazhuhesh nâme-ye Adabiât Kodak va Nojavan*. No. 25. pp. 21-47. [in Persian]
- Beyranvandî, M. & N. Nikobakht (2004). "Ma'nâshenâsi va Hoviyat-e Sâkhtâr Dar She'r-e Nimâ". *Pazhuheshhâye 'Adabi*. No. 5. pp. 131-146. [in Persian]
- Egelton, T. (1989). *Pishdarâmadi Bar Nazariye-ye 'Adabi*. A. Mokhber (Trans). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Esmaeeli Zade, S. & R. Sahraee (2014). "Moqâyese va Barrasi-ye Mizân va Nahve-ye Ta'âmol-e Nevisande va Khânande dar Motun-e Âmozhesh-e zabân-e Farsi va English". *Fasl-nâme-ye Motâle'ât-e Miyân-Reshte-ie Dar 'Olum-e Ensâni*. No. 1. pp. 119-143. [in Persian]
- Falaki, M. (1994). *Negâhi Be She'r-e Nimâ*. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]
- Golmohammadi, H. (2011). *Nimâ Che Miguyad?*. Tehran: Sokhan publication. [in Persian]
- Hamidiyan, S. (2002). *Dâstân-e Degardisi*. Tehran: Nilufar publication. [in Persian]
- Hyland, K. (2005). "Stance and Engagement: A Model of Interaction in Academic Discourse". *Discourse Studies*. 7(2). pp. 173-192.
- Iser, W. (1972). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- _____ (1974). *The reading process: A Phenomenological Approach Implied reader*, Baltimore. Johns Hopkins UP 1974. 274-294.

- _____ (1978a). *The act of reading a theory of aesthetic response*. London: Routledge and Kegan Paul.
- _____ (1978b). *A Theory of Aesthetic Response*. Washington D.C.: Johns Hopkins University Press.
- Ja'fari, S. (2015). *She'r-e Now Dar Tarâzo-ye Ta'vil*. Tehran: Morvarid publication. [in Persian]
- Javari, M. (2000). "Az Jauss tâ Padide-ye Daryâft dar Adabiât Tatbiqi". *Pazhuhesh-e Adabiât Moâser-e Jahan*. No. 8. pp. 40-47. [in Persian].
- _____ (2005). "Nazarye-ye Zibâyishenâsi Daryâft: Raveshi Barâye Khâneshhâ-ye Jadid dar Adabiât Fârsi". *Faslnâme-ye Mowlavi Pazhuhi*. No. 5. pp. 57-72. [in Persian]
- Javari, M. & A. Hamidi-ye Kondol (2007). "Seyr-e Nazaryehâ-ye 'Adabi-ye Ma'tuf be Khânande dar qarn-e Bistom". *'Adab Pazhuhi*. No. 2. pp. 143-172. [in Persian]
- Jauss, H.R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester.
- Lodge, D. & N. Wood (2000). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 2nd Ed. Longman.
- Khameie, A. (1989). *Chehâr Chehre*. Tehran: Ketabsara Publication. [in Persian]
- Khazayi Farid, A. (2015). "Ta'âdol-e ZibâShenâkhti dar Tarjome-ye Motun-e Adabi". *Faslnâme-ye Motarajem*. No. 57. pp. 3-14. [in Persian]
- Kianoush, M. (2010). *Nimâ Youshij va She'r-e classic Farsi*. Tehran: Ghatre publication. [in Persian]
- Mesbah-e Yazdi, M. (2003). *Ta'addod-e Qar'â't-hâ*. Qom: Moasese-ye Amozeshi- Pazhouheshi-ye Emam Khomeini. [in Persian]
- Mirza-Hossein, F. & P. Azimpour Tabrizi (2015). "Khânesh-e Arousak-hay-e Namâyeshi bar Asâs-e Zibâeeshenâsi Daryâft-e Iser". *Faslnâme-ye Honar*. No. 32. pp. 10-32. [in Persian]
- Namvar-Motlagh, B. (2008). "Jauss & Iser: Nazarye-ye Daryâft". *Pazhouhesh-Nâme-ye Farhangestân-e Honar*. No 11. pp. 93-110. [in Persian]
- Nasri, A. (2002). *Râz-e Matn*. Tehran: Markaz-e Moutâleât va Enteshârât-e Touse publication. [in Persian]
- Nazar Zade, R. (2003). "Har Matn Nâtamam ast (Sery dar Padidârshenâsi Nazarye-ye Daryâft)". *Farâbi Magazine*. No 50. pp. 173-190. [in Persian]
- Nima Youshij (1992). *Mjj muuë-ye Kâmel-e ashâr, Be Koushesh-e: S. Tâhbaz*. Tehran: Agâh Publication. [in Persian]
- Nowri, N. (2005). *Nakhostin Kongere-ye Nevisandegân-e Iran*. Tehran: Ostoure Publication. [in Persian]
- Payande, H. (2008). "Naqd-e Ây Âdamhâ az Maznâr-e Neshâne-Shenâkhti". *Nâmeye Farhangestân*. Yr. 10. No 4. pp. 95-113. [in Persian]
- PourNamdariyan, T. (2008). "Balaghat-e Matn va Goftogoy-e ba Matn". *Naqd-e Adabi*. No. 1. pp. 11-38. [in Persian]

- Qadami, S. & H. Nazaryan (2014). "Archetype-ha dar She'r-e Ây Âdamhây-e Nimâ". *Roshd-e Âmouzeshe-e Zabân va Adab-e Farsi*. No. 103. pp. 30-34. [in Persian]
- Ra'di-e Azarakhshi, Gh. (1968). "Darbâre-ye She'r-e Mo'âser". *Vahid Magazine*. No. 61. pp. 26-33. [in Persian]
- Riffaterre, Michael (1977). "Semantic Over-Determination in Poetry". *PTL*. 2. pp. 1-19.
- Umberto, E. (1984). *The Role of the Reader: Explanations in the Semiotics of Texts*. Indiana. pp. 3-40.
- Rostami, F. (2010). "Zibâyishenâsi Daryâft-e dar Român-e Del-e Foolâd". *Nashriye-ye Pazhuheshe-haye Adabi*. No 29 & 30. pp 49-70. [in Persian].
- Rouzbeh, M. (2004). *Sharh, Tahlil va Tafsir-e hâer-e Nou Farsi*. Vol. 1. Tehran: Horoufiyeh publication. [in Persian]
- SafiNejad, M., A. Khozâyi Farid & M. Qorban (2014). "Taâdol-e ZibâShenakhti dar Tarjome-ye Moton-e Adabi az Manzar-e Zibâeeshenâsi Daryaft". *Motâleât-e Zabân va Tarjome*. No. 14. Pp. 69-90. [in Persian]
- Shahrestani, S. (2004). *Emârat-e Digar*. Tehran: qatreh publication. [in Persian]
- Shamisa, S. & A. Hoseein Pour (2001). "Jaryân-e Symbolism Ejtemâ'i Dar She'r-e Mo'âser-e Iran". *Nashriyeh Modarres-e Olom-e Ensani*. No. 20. pp. 27-42. [in Persian]
- Shamisa, S. (2004). *Râhnamây-e Adabiyât Mo'âser*. Tehran: Mitrâ publication. [in Persian]
- Sharifian, M. A. Nouri (2011). "Rahyâfti be Zendegi-ye Nimâ (Bar Asâs Nazariyeh-ye Daryaft)". *Târikh-e Adabiyât*. No. 68. [in Persian]
- Selden, R. (1993). *Râhnamay-e Nazariyeh-ye Adabi-e Mo'âser*. A. Mokhber (Trans). Vol. 1. Tehran: Tarh-e nou publication. [in Persian]
- Va'zi, A. & F. Fazeli (2011). "Ofouq-e Fahm dar Âyene-ye Fahm Ofouq". *Nashriyeh Falsafeh*. Yr. 39. No. 2. pp. 59-85. [in Persian]
- Yule, G. (2000). *Pragmatics*. 5th E. London: Oxford University Press.